

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.32.1.1>

Zrinka Božić Blanuša

SVJEDOČANSTVO I BLISKOST SONNENSCHIEIN DAŠE DRNDIĆ

*dr. sc. Zrinka Božić Blanuša, Filozofski fakultet u Zagrebu,
Odsjek za kroatistiku, zbblanus@ffzg.hr*

izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09Drndić, D.-31

rukopis primljen: 16. veljače 2020; prihvaćen za tisak: 20. ožujka 2020.

Polazeći od romana Daše Drndić Sonnenschein (objavljena 2007. u Zagrebu, 2011. na engleskom, a 2013. na francuskom pod naslovom Trieste), ovaj rad otvara nekoliko važnih pitanja koja se tiču književnih svjedočanstava: Kako svjedočiti o događajima koje nismo proživjeli osobno? Kakva je uloga književnosti u razdoblju svjedočenja?

Razmatranjem pripovjednih strategija pokazat će se da forma dokumentarnog romana uspijeva sačuvati sjećanje na holokaust dopuštajući da se u njemu artikuliraju svi traumatski rezovi, diskontinuiteti i ponavljanja.

Ključne riječi: *Daša Drndić; književnost; svjedočanstvo; bliskost; empatija; identitet; svjedok*

Šezdeset i dvije godine čeka.

Ona sjedi pokraj visokog prozora u sobi na trećem katu austrougarske zgrade u starom dijelu Stare Gorizije i ljulja se. Stolica je stara i dok se ona ljulja, stolica cvili.

Cvili li to stolica ili možda cvilim ja? Pita duboku prazninu koja, kao svaka praznina, posvuda širi svoj proziran putridni¹ plašt

¹ Lat. *putridus* – pokvaren, smrdljiv

ne bi li je usisala, nju koja se ljulja, ne bi li je progutala, ne bi li je pokrila, prekrila, obmotala, pripremila za odlagalište na koje ta praznina, njena praznina, gomila sad već ukrućena trupla prošlosti. (Drndić 2007:7)

Zapravo, ništa se ne čini apsurdno zdravom razumu više od neiskušanog iskustva. (Derrida 2000: 47)

1.

Roman Daše Drndić – *Sonnenschein* (objavljen 2007. u Zagrebu, 2011. na engleskom i 2013. na francuskom i talijanskom pod naslovom *Trieste*, 2015. na njemačkom pod naslovom *Sonnenschein*) prilika je da se zapitamo kako svjedočiti o događajima koje nismo proživjeli osobno. Riječ je o tekstu koji je izazvao znatnu pozornost međunarodne javnosti, o čemu svjedoče prijevodi, strana izdanja, pozitivne kritike i prikazi, nagrada časopisa *Independent* 2013. godine (*Independent Foreign Fiction Prize*) za najbolji strani roman po izboru čitatelja pa i vodeće mjesto na listi najprodavanijih knjiga u Italiji. Unatoč književnim nagradama *Fran Galović* i *Kiklop*, o romanu se kod nas nije previše pisalo. S podnaslovom „Dokumentarni roman”, Drndić je nastavila praksu započetu zbirkama fiktofakcijske proze *Marija Częstohowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu* (1997) i *Canzone di guerra: nove davorije* (1998) kolažiranja (svjedočanstava, dnevničkih zapisa, pisama, novinskih isječaka, biografija poznatih i manje poznatih osoba), „što će kasnije postati jedna od njezinih prepoznatljivih pripovjednih strategija (osobito funkcionalna npr. u romanu *Totenwände/ Zidovi smrti*, (2000) ili *Leica formatu* (2003) s naglašeno intermedijalnim i interdiskurzivnim odrednicama naslanjanja strukture teksta na glazbeni oblik fuge)” (Kuvač-Levačić 2018: 445). Upravo je to obilježje njezina pisma zainteresiralo domaću književnu kritiku, posebice roman *Leica format*, da istraži „kako Daša Drndić osobnu i kolektivnu povijest usložnjavanjem i kolažiranjem različitih tipova tekstova, žanrova, diskurza te kako se pritom stilistički zahvati na grafičkom planu romanseknog teksta produžuju u područje njegove semantike” (Ryznar 2014: 36). No pored toga, roman *Sonnenschein* je i djelo koje domaći kontekst uključuje u raspravu koja se u međunarodnoj intelektualnoj javnosti već dulje vrijeme vodi, još od pojave Lanzamnnova dokumentarca *Šoa*, najpoznatijih književnih svjedočanstava Levija, Ameryja, Sempruna, preko slučaja Wilkomirski do danas. Kako sačuvati sjećanje na

holokaust? U doba kada je sve manje živih svjedoka, kako izbjeći zaborav? Kako uopće govoriti i pisati o holokaustu? Kakva je uloga književnosti? Što su njezine mogućnosti i može li ona ponuditi odgovore?

Utjecajni je francuski mislilac, književnik i kritičar Maurice Blanchot odgovarajući na pitanje jednog poljskog časopisa o utjecaju rata na književnost nakon 1945. godine, primijetio kako se književnost promijenila. Promjena je, doduše, počela ranije, no rat je označio vrhunac krize i donio ono što je zbog nedostatnosti jezika još uvijek teško opisati, primijetio je. Drugi svjetski rat, prema Blanchotu, nije samo povijesni događaj sa svojim uzrocima, obratima i učincima. Riječ je o *apsolutu* koji biva prizvan i imenovan svaki puta kada netko izusti imena poput Auschwitzta, Varšave, Treblinke, Buchenwalda, Dachaua: „Ono što se dogodilo tamo – holokaust Židova, genocid nad Poljskom, i stvaranje svijeta koncentracijskih logora – govorilo se o tome ili ne, dubine su pamćenja u čijoj će intimi, ubuduće, svatko od nas naučiti i pamtiti i zaboravljati” (Blanchot 1997:109). Zato su, dodaje Blanchot, „knjige koje proizlaze iz iskustava kojih su logori bili mjesta zauvijek bez mjesta, sačuvala svoj mračni sjaj: ne čitaju se i ne troše na isti način kao druge knjige, koliko god bile važne, prisutne su poput noćnih signala i tihih upozorenja” (110). Blanchot u takvom shvaćanju uloge književnosti nije bio usamljen. Holokaust je, prema mišljenju Elija Wiesela, iznjedrio novu vrstu književnosti – svjedočanstvo², a Shoshana Felman je naše doba opisala kao doba svjedočenja³.

No prije nego se posvetimo romanu Daše Drndić, nekoliko zapažanja o svjedocima. „Jedan od razloga koji u logoru mogu siliti deportirca na preživljavanje jest postajanje svjedokom” (11), piše talijanski filozof Giorgio Agamben i navodi Prima Levija kao savršeni primjer takvog svjedoka. Uloga pisca pripisana mu je naknadno, od drugih, gotovo protiv njegove volje, zbog čega je često osjećao nelagodu⁴. Pišući o nelagodi, krivnji, stidu preživjelih, Agamben nam je ponudio svojevrstu ontologiju stida kao najvažnijeg etičko-političkog naslijeđa Auschwitzta, pri čemu je ključan bio upravo Levijev opis tzv. sive zone kao mjesta bez ikakve odgovornosti, simbola urušavanja razlike između počinitelja i žrtve⁵, kao prostora u kojemu je moguće da u pauzi između masovnih ubijanja logoraši i SS-ovi

² Vidi Eaglestone 2004: 15.

³ Vidi Felman/ Laub 1992: 5.

⁴ Vidi Agamben 2008: 12.

⁵ Vidi Leys 2007: 158.

čuvari odigraju nogometnu utakmicu. U latinskom jeziku, kao što objašnjava Agamben, postoje dvije riječi za svjedoka: *testis* i *superstes*. Dok prva označava onoga koji u sporu između dvojice preuzima ulogu trećega (*terstis*), druga označava preživjelog „koji je bio sve do kraja uz neki događaj, i zato o njemu može svjedočiti” (12). Primo Levi je, posve jasno, ovaj drugi tip svjedoka. Puno je takvih primjera, a najpoznatiji su uz vjerojatno Jean Améry, Elie Wiesel, Imre Kertész, Jorge Semprun koji su, poput njega ostavili pisano svjedočanstvo vlastitog preživljavanja. Osvrćući se na Blanchotovu kratki zapis *Trenutak moje smrti*, Jacques Derrida piše:

U suštini, svjedočanstvo je uvijek autobiografsko: ono govori, u prvom licu, djeljivu i nedjeljivu tajnu o onome što mi se dogodilo, meni, meni samome, apsolutnu tajnu onoga što sam bio u poziciji živjeti, vidjeti, čuti, dotaknuti, oćutjeti i osjetiti. Ali klasični pojam svjedočenja, kao i autobiografije, po zakonu, čini se, isključuje fikciju i umjetnost sve dok duguje istinu i ništa drugo osim istine. Po zakonu, svjedočanstvo ne smije biti djelo fikcije ili umjetnosti. U svjedočanstvu *Wahrheit* isključuje *Dichtung* (Derrida 2000: 43).

Svjedok je, prema tome, uvijek preživjeli, onaj treći (*terstis*) kao svjedok u oba svoja značenja: *testis* i *superstes*. I bit se svjedočenja ne svodi na pripovijedanje, tvrdi Derrida, nego na nuđenje sebe u činu svjedočenja⁶. Upravo je govor (uz djelovanje), upozorava Arendt u knjizi *Vita Activa*, jedan od načina kako se ljudska bića pojavljuju jedna drugima i raskrivaju svoju različitost. Ona, prema tome, „djelatno otkrivaju svoje jedinstvene osobne identitete i tako se pokazuju u ljudskome svijetu, dok se njihovi fizički identiteti pojavljuju bez njihove vlastite djelatnosti u obliku tijela i zvuku glasa” (Arendt 1991: 145). Svjedok, dakle, svjedočeći raskriva sebe kao svjedoka, nudeći u činu svjedočenja vlastiti identitet pogledu drugoga.

Ali što ako se ne radi o pravom, autentičnom, svjedoku ili ako je pisano svjedočanstvo književni tekst, fikcija? Što ako nemamo pripovjedni tekst u prvome licu? I što ako protagonist nije žrtva, nego netko sasvim drugi? Takav tekst je i roman Daše Drndić *Sonnenschein* (2007), ne prvi takav, ali svakako jedinstvena pojava u našoj književnosti. Roman o potrazi majke, židovske ljubavnice nacističkog zločinca, za davno otetim sinom, a ujedno i

⁶ Vidi Derrida 2000: 38.

priča o obitelji Tedeschi iz grada na Soči – Gorice, Gorizije ili Görza – grada s tri imena koji je često mijenjao države i obitelji koja je preživjela ratne strahote motreći sa strane, ne angažirajući se, prikrivajući vlastito porijeklo. I premda Haya Tedeschi, glavna junakinja, nije autentična svjedokinja koja je preživjela neki od koncentracijskih logora, riječ je o knjizi koja otvara mnoga etička, politička, ali i književno-kritička pitanja.

2.

Kao što je kritika već uočila, književnost koja se bavi holokaustom, poput dnevnika i memoara, ne bi se trebala čitati zbog činjenica, poput svjedočanstava u užem smislu riječi, nego bi se pozornost trebala usmjeriti na načine kako su te činjenice u pripovjednom tekstu shvaćene i rekonstruirane⁷. Hayden White je, razmatrajući odnos između povijesti i književnosti, svojevremeno primijetio da književnost (kao i povijest), želi li prikazati ili pružiti uvid u čovjekovo iskustvo svijeta, mora odgovarati slici onoga onkraj sebe same, onoga što prelazi njene granice⁸. On pritom misli na korespondenciju određenog diskurza i onoga što bi on trebao prikazati. Kada govorimo o književnosti, ideju mimeze odavno je zamijenio *poesis*: pisanje kao stvaranje⁹. Problem je u tome što je, kada se radi o događaju poput holokausta, preuzimanje uloge svjedoka podrazumijevalo u većini slučajeva mimetičko nastojanje pa je tzv. dokumentarni realizam postao uobičajeni način kako tekst oblikovati i čitateljima predstaviti kao svjedočanstvo. Za mnoge je žrtve svjedočenje o užasima postao i najvažniji razlog preživljavanja. Naravno, da je svjedočanstava bilo i ranije, no razmjer i intenzitet traumatičnih događaja kao i ostalih oblika nasilja obilježili su upravo naše doba. Trauma je potresno iskustvo koje narušava i iskrivljuje sjećanje i zbog toga dovodi u pitanje svaki pokušaj njegova prikaza. Zato, kada slijedeći Freuda, Dominick LaCapra govori o traumatskom pamćenju, misli na simptome poput noćnih mora, kompulzivnog ponašanja, uzrujanosti, flashbackova. Svjedočiti, prema tome, znači verbalizirati ili na neki drugi način prikazati prošlo iskustvo¹⁰. No, kao što je Shoshana Felman pokazala, svjedočanstvo nam ne može dati totalizirajući prikaz događaja jer je u njemu

⁷ Vidi Young 1987: 406.

⁸ Vidi White 1978: 122.

⁹ Vidi Scholes 1975: 7.

¹⁰ Vidi LaCapra 2009: 61.

jezik istodobno na djelu i na kušnji. Radi se zapravo o diskurzivnoj praksi, o obećanju i proizvodnji vlastitog govora kao materijalnog dokaza istine: o performativnom govornom činu, a ne o pukoj tvrdnji¹¹. Zbog toga se kao ključno nameće pitanje: „Što nam književnost govori o svjedočanstvu? Što svjedočanstvo doista znači i što nastoji postići?” (1).

Suvremena teorija (Michael Bernard-Donalds, Richard Glejzer, Dominick LaCapra) pokazala je da postoji razlika između svjedočenja (*bearing witness, witnessing*) i svjedočanstva (*testimony*) koja se izvodi iz razlike između onih koji su proživjeli određeno iskustvo sami ili bili u izravnom doticaju s njim i svjedočanstva koje je sekundarno¹². U prvom slučaju radi se o sublimnom doživljaju (*Erlebnis*), neposredovanom iskustvu ili intuitivnom uvidu (*Augenblick*) koji može imati melankolične posljedice, ali i iskupljujući potencijal. Zbog toga, zaključuje LaCapra, svjedočenje (*bearing witness*) „ne može u svojoj neposrednosti biti artikulirano, moguće je samo identificirati se s njime i ponovo ga proživjeti” (63). Svjedočanstvo je, s druge strane, izvedeno, sekundarno i obilježeno aporetičkim nastojanjem da se izrazi ono što nadilazi znanje. Poanta je, kako LaCapra objašnjava, približiti se, što je više moguće, iskustvu svjedočenja (*bearing witness*) i postati nekom vrstom sekundarnog svjedoka koji je obilježen iskustvom žrtve traume ili ga iznova proživljava. To znači podvrgnuti se nadomjesnom sublimnom, patnji ili tjeskobi u nužnom i istodobno nemogućem pokušaju da se svjedočenje (*witnessing*) prevede u svjedočanstvo (*testimony*)¹³. Problem je, naime, u tome što je melankolija jedan od njezinih glavnih učinaka koji u nekim slučajevima biva zamijenjen za (nemoguće) žalovanje. Tada se više ne radi ni o prevladavanju prošlosti ni o proradbi. LaCapri bi to bilo prihvatljivo kada bi proradba : prevladavanje, uzdizanje, zaključak, oblikovanje identiteta, integraciju izgubljenog drugog, napuštanje prošlosti i poricanje gubitka¹⁴. Međutim, valja se složiti s Jamesom Bergerom, holokaust je događaj u empirijskom i historijskom smislu, istodobno činjenica i pripovijest, nezaliječena rana i simptom koji blokira svaku mogućnost pojednostavljenja, konceptualizacije, zaokružene priče ili jednostavnog skupa dokumenata¹⁵. Suočena s događajem koji se

¹¹ Vidi Felman 1992: 5.

¹² Vidi LaCapra, 2009: 62.

¹³ Vidi Lacapra 2009: 63.

¹⁴ Vidi LaCapra 2009: 65.

¹⁵ Vidi Berger 1999: 61.

opire svakom reprezentacijskom totalizirajućem nastojanju, književnost je morala pronaći način. *Sonnenschein* je ogledni primjer, dokumentarni roman koji podastire razne tehnike montaže i kolažiranja, diskontinuiteta, rezova i stalne igre uokviravanja, kao i pripovijedanja u kojemu se, uslijed bliskosti sa svjedokom, miješaju subjektne pozicije. Pitanje je zašto baš tako i što to u ovom slučaju znači?

3.

Roman započinje čekanjem: pored visokog prozora u sobi na trećem katu sjedi Haya Tedeschi, majka izgubljenog sina, sada starica, nekada djevojka i ljubavnica. I to ne bilo čija! Kurt Franz, naočiti tridesetogodišnji Nijemac, posljednji kupac koji jedne večeri ulazi u Hayinu trafikku, postaje njezin ljubavnik. No Haya tada ništa ne zna i ništa je ne zanima: čita ženske revije, gleda romantične njemačke filmove, mašta o ljepšoj budućnosti. U međuvremenu susjedi nestaju, teretni vlakovi prolaze kroz Goriziju, a njezin Kurt Frantz, poznat kao Lalka:

(...) Hayi priča raznorazne lijepe priče, najviše joj priča o svom psu Barryju, o svom prekrasnom velikom mješancu nalik na brenardinca kojeg je morao ostaviti tamo u Poljskoj gdje je radio u jednom parku na rubu prekrasne šume, u blizini male romantične željezničke stanice, gdje nalazio se i zološki vrt s fazanima i zečevima koje on, Kurt, inače zna majstorski pripravljeti jer između ostalog obučen je i za kuhara, gdje napravio je gomilu prekrasnih fotografija koje čuva u posebnom albumu naslovljenom „Schöne Zeiten”, što značilo bi „Lijepa vremena”, a ispod naslova dopisao je „Die schönsten Jahre in meinem Leben”, odnosno, „Najljepše godine mog života”, premda sad, dok je s njom, s Hayom, kaže, u to više nije tako siguran. (Drndić 2007: 136).

No SS-Untersturmführer Kurt Franz jedno je od imena koje se u godinama nakon rata pojavljuje na popisu okrivljenika za zločine u Operativnoj zoni Adriatisches Küstenland, ali i uz imena: Buchenwald, Belžec, Treblinka (gdje je neko vrijeme bio i zapovjednik). Nakon više-mjesečne veze, u listopadu 1944. Haya rađa vanbračnog sina. Kurt Franz vraća se u Njemačku ne želeći više imati nikakve veze ni sa sinom ni sa

svojom tajnom židovskom ljubavnicom¹⁶, no nakon nekoliko mjeseci dječčić nestaje, otet iz kolica na ulici dok je Haya poštaru potpisivala potvrdu o primitku pošiljke. I od tada traju njezina potraga i njezino čekanje.

Iza svakog imena krije se priča, naslov je drugog dijela romana, a potom, umetnut u sredinu, slijedi popis imena oko 9000 Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u zemljama koje je okupirala Njemačka između 1943. i 1945. godine, popis koji joj 1991. godine zajedno s knjigom Claudia Magrisa *Una altro mare* i pismom, šalje njezin bivši učenik Roberto Piazza¹⁷. No *Sonnenschein* nije roman o njima, o žrtvama. Umjesto toga, priča o Hayi isprepleće se s pričom zločinca, njezino čekanje nije samo potraga za izgubljenim sinom, nego i stanje zaposjednutosti sablastima vlastite prošlosti. A kako ispriповijedati takvu jednu priču? Kakav način je najprikladniji? Koja tehnika najpogodnija? Što s pripovjednom perspektivom?

Kada je godinu dana prije *Sonnenscheina* u Francuskoj objavljen roman *Les Bienveillants* francusko-američko-židovskog autora Jonathana Littella povela se žestoka rasprava. Roman je u Francuskoj doživio veliki uspjeh, osvojio dvije najprestižnije nagrade (Veliku nagradu za roman Francuske akademije i Nagradu Goncourt), prodan u velikom broju primjeraka, ubrzo preveden na ostale svjetske jezike. Osim detaljnih prikaza povijesnih događaja, pomno razrađenih razmatranja o kulturnoj i intelektualnoj povijesti Europe (glazbi, filozofiji, povijesti, politici, književnosti), roman je pozornost privukao perspektivom zločinca koju minuciozno prikazuje. Roman ispriповijedan u prvom licu donosi ispovijest Maxa Auea, SS-ovog časnika: Francuza po majci, Nijemca po ocu i po vlastitom izboru, uvjerenog nacista, intelektualca, ljubitelja klasične glazbe, poznavatelja književnosti i filozofije, homoseksualca, incestuoznog brat i višestrukog ubojice... Premda je je takvih slučajeva bilo i ranije¹⁸, Littellov je roman izazvao burne reakcije dobrim dijelom i zbog političkih i etičkih učinaka odabira pripovjedne

¹⁶ „Mala moja Židovko, ovako više ne može. O, da, ja znam, Tedeschi ist ein jüdischer Name. Osim toga, mene kod kuće čeka zaručnica. Od ministra SS Rasse und Siedlungshauptamta, Heinricha Himmlera, napokon sam dobio dozvolu za ženidbu. Za Božić odlazim u Düsseldorf, kad se vratim neću ti se javljati, nemoj me tražiti.” (Drndić 2007: 150).

¹⁷ Vidi Drndić 2007: 161, 162.

¹⁸ Perspektivu zločinca istražili su primjerice: Jorge Luis Borges (u priči *Deutsches Requiem*), Robert Merle (u pseudo-memoarima Rudolfa Hössa *La mort est mon métier*), Edgar Hilsenrath (u satiričnom romanu *Der Nazi und der Friseur*).

perspektive. No bez obzira na polemike koje su nerijetko bile rezultat nerazlikovanja instanci autora i pripovjedača¹⁹, roman je reaktualizirao čitav niz pitanja²⁰: Kako je moguće svjedočiti o događaju koji nisi osobno iskusio? Kakav je potencijal književnost kada je riječ o razumijevanju ekstremnih situacija i ponašanja? Kako književno zahvatiti događaj toliko detaljno dokumentiran, a unatoč tome u potpunosti nerazumljiv?

No Haya Tedeschi, junakinja *Sonnenscheina*, nije pripovjedačica, a nije ni zločinka. Unatoč tome, zahvaljujući specifičnoj pomičnoj poziciji pripovjedača, miješanju slobodnog neupravnog i upravnog govora, junakinja mjestimice preuzima riječ, povremeno riječ preuzimaju i drugi svjedoci: zločinci, žrtve, promatrači, pa i Povijest sama²¹. Ali, kada je riječ o Haynoj priči, a to pokazuje i citat s početka ovoga teksta i samoga romana, prevladava slobodni neupravni govor s mjestimičnim prekidima u kojima, navedeno u kurzivu, govori lik sam, vjerojatno kako bi se održalo višeglasje teksta²², a time i pluralizam stajališta te održale donekle prepoznatljivima pozicije pripovjedača i junaka. Suvremena je naratologija pokazala kako jasno izdvojena pozicija pripovjedača može značiti i ironijski odmak prema junaku, ali i to da preklapanje govora i iskustva pripovjedača i junaka može dovesti do empatijske identifikacije čitatelja²³. Prema riječima Rimmon-Kenan, najzanimljivije je kada zbog ambivalencije i pretapanja dviju pozicija čitatelj ne može odlučiti o vlastitom odnosu prema pročitanoj. Kada je riječ o nekome poput Maxa Auea, junaka Littelova romana, i mogućnosti čitateljske identifikacije, pitanje odabira pripovjedne tehnike postaje pitanjem političkih i etičkih učinaka pripovijedanja.

No kakav je odnos pripovjedača i Haya, pripovjedača i drugih likova u romanu? Baveći se problemom naracije usmjerene prema liku, Gregory Currie primjećuje kako slobodan neupravni govor može poslužiti kao sredstvo postizanja empatije prema likovima, ali i ironijskog odmaka²⁴.

¹⁹ Vidi Barjonet/ Razinsky 2012: 11.

²⁰ Vidi Barjonet/ Razinsky 2012: 9.

²¹ „Povijest odlučuje pritajiti se, otići u kratku ilegalu. *Moram se odmoriti*, kaže Povijest, okrene leđa sadašnjosti, skupi svoje zvečke i, ostavljajući za sobom strašan nered, golemi rusvaj, brda smeća, bljuvotine na sve strane, uz sotonski kikut, kao kakva vještica, vine se u nebo.” (Drndić 2007: 151).

²² Vidi Rimmon-Kenan 2002: 117.

²³ Vidi Rimmon-Kenan 2002: 117.

²⁴ Vidi Currie 2010: 147.

Dorrit Cohn je u svojoj pionirskoj studiji o strategijama prikaza svijesti u pripovjednoj književnosti (*Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978.) ponudila tipologiju prikaza procesa mišljenja u fiktivnim svijestima²⁵. Osvrćući se na kasnije interpretacije njezina modela, Alan Palmer je inzistirao na potrebi razdvajanja kategorija misli od kategorija govora zbog reduktivnosti potonjeg u slučajevima kada se radi o pripovjednim prikazima misaonih procesa poput vjerovanja, intencija, dispozicija, svrha²⁶. Osim zanemarivanja emocionalne dimenzije, isključena je u ovom slučaju ostala i iskustvena dimenzija. Upravo je Monika Fludernik ukazala na *iskustvenost* (*experientality*), odnosno „utjecaj pripovjedanih situacija i događaja na iskustvenu svjest”, kao na ključno obilježje pripovijesti (2007: 256). U protivnom, prema njezinom mišljenju, tekst interpretacijski neće biti konstruiran kao pripovijest, nego u najmanju ruku tek kao izvještaj ili kronika. U romanu *Sonnenschein*, barem kada je riječ o Hayi, pripovijeda se iz perspektive junakinje, a da pritom nemamo pripovjedačicu u prvom licu kao ni uodsutnjenog bezličnog sveprisutnog pripovjedača. Umjesto toga, uočavamo bliskost dviju pozicija, pretapanje dvaju glasova koje najviše do izražaja dolazi upravo tamo gdje pripovjedač prenosi Hayine misli i govor. Upravo je ta bliskost ono što valja istražiti. Kako se očituje? Koji su njezini razlozi? Što nam roman na planu pripovijedanja skriva? U svom razmatranju povijesnog razumijevanja prošlosti, LaCapra je umjesto nekritičke identifikacije predložio empatiju, odnosno ono što Kaja Silverman naziva heteropatskom identifikacijom koja se zasniva na poštovanju i uzimanju u obzir i drugoga i drugosti (tuđosti) njegova iskustva²⁷. Empatija bi, prema tome, bila oblik virtualnog, posrednog iskustva koje isključuje bilo kakav oblik prisvajanja. Takav tip bliskosti, bez prisvajanja drugosti i identifikacije, možemo primijetiti i u odnosu pripovjedača i Haje. Empatija, odnosno empatijsko premještanje (*empathic unsettlement*), kao suosjećanje koje uvažava drugost, ne dopušta nikakav

²⁵ Cohn razlikuje: psiho-pripovijedanje (*psycho-narration*), citirani monolog (*quoted monologue*), pripovijedani monolog (*narrated monologue*). Inzistirajući na analogiji između načina prikaza govora i misli, drugi su autori te kategorije preimenovali u: izravnu misao (*direct thought* prema *direct speech*), neizravnu misao (*indirect thought* prema *indirect speech*) i slobodnu neizravnu misao (*free indirect thought* prema *free indirect speech*). (Herman 2007: 248).

²⁶ Vidi Palmer 2004: 53.

²⁷ LaCapra 2001: 40.

tip zaposjedanja, prisvajanja, inkorporacije, identifikacije, drugim riječima – ni preuzimanje prava govora u ime drugoga²⁸. S vremena na vrijeme, umetanjem Hayinih riječi u kurzivu, održava se dojam dijalogičnosti pripovjedne tehnike, ali i dopušta osamostaljivanje lika, njegova glasa, stajališta i svega onoga što u etičkom (i političkom) smislu iza toga stoji:

Haya dešifrira svoju prošlost. Pravi kartoteku svoje prošlosti. Iz novina Haya isijeca nepotpun popis esesovaca, nepotpun, jer preko stotinu njih s nekakvim činom i sa strašnom moći od 1943. do 1945, kad su naredbom premješteni u *Adriatisches Küstenland*, preko stotinu njih vršlja po nedosanjanim prostorima nepostojećeg *Adriatisches Küstenlanda*, a na popisu iz novina jedva ih je pedeset, a gdje su još obični vojnici, a gdje je njemačka policija, a gdje su Ukrajinci, a gdje su Kozaci, a gdje su žene, pa članovi njihovih obitelji koji malo ljetuju i zimuju po obali i na planinama, tada, od 1943. do 1945, pa gdje su Talijani u službi Reicha, pa gdje su civili, tihi promatrači, nevidljivi ratni suučesnici, pa *tu sam i ja*, kaže Haya, *popis bi trebao biti nepregledan, popis je zapravo nepregledan*, kaže. (Drndić 2007: 277).

Crveni križ kontaktira Kurta Franza, u zatvoru i izvan zatvora, ali Kurt Franz o Antoniju Tedeschiju ništa ne zna, *a ime Haya Tedeschi potpuno mi je strano*, kaže Kurt Franz dok u rukama prevrće kopiju krštenice koju mu na uvid pružaju djelatnici Crvenog križa. *Osim toga*, kaže Kurt Franz, *Tedeschi ist ein jüdischer Name, ne mislite valjda da bih zbog jedne Židovke riskirao život?* (340).

Navedeni primjeri, pokazuju pripovjedačevu bliskost likovima, njegovo nastojanje da prenese njihova razmišljanja i njihove riječi. Dok su u prvom slučaju prenesene misli i u kurzivu prenesene Hayine riječi u suglasju, drugi primjer pokazuje kako pripovjedač dopušta liku da se svojim riječima sam razotkrije. No pripovjedač, kakva god bila njegova bliskost s Hayom (a možda upravo i zato), može biti i nemilosrdan promatrač:

(...) pa slavna Margit Dayka u onom filmu, kako se zove, u kojem glumi siročice koje kad odraste saznaje da je vjerojatno Židovka, pa se ne može udati za svog dečka koji je, kao i svi ovi

²⁸ LaCapra 2009: 66.

glumci, visok i svijetao i zdrav i snažan i ima krasne bijele zube, a ona ga strašno voli, a njemu je zabranjeno voljeti Židovke uopće, ma kakve bile, iako ima i plavih Židovki i visokih i zdravih, s isto tako bijelim zubima, ali nema šanse, to je apsolutno nemoguće, pa onda ta djevojka, Haya misli da se zove Rozsi koju glumi Margit Dayka onda se hoće ubiti, ali na kraju sve dobro završava jer ispadne da Rozsi *zapravo nije Židovka* pa se slobodno može udati za svog dragog. Kakav nježan film koji u pustim goričkim noćima Hayi ulijeva nadu u ljepši život. (Drndić 2007: 112).

Ironija, piše Currie, i to reprezentacijska ironija (*representational irony*), kako je on zove, je oblik je izraza: govoriti ili prikazati nešto ironijski znači pretvarajući se izraziti stav prema tome²⁹. No ironija može poslužiti i kao način informiranja, pripovijedanja stvarnih činjenica ili fikcije zato neki autori govore o ironijskom tonu pripovijedanja, ironiziranju stajališta, ali i ironijskom stajalištu³⁰. Upravo zbog toga, barem kada je riječ o ovom romanu, empatija i ironija u odnosu pripovjedača i likova (naročito Haya) nisu alternative koje bi proizišle iz njihove bliskosti, nego čvrsto isprepletene sastavnice izrazito kompleksnog odnosa dviju pripovjednih instanci. Riječ je o bliskosti kojoj je razlika konstitutivni preduvjet suosjećanja bez preuzimanja, bez prisvajanja, bez zaposjedanja – bliskosti s distancom.

4.

Čitajući Camusovu *Kugu* kao specifičan oblik književnog svjedočanstva, Shoshana Felman tvrdi da roman oprimjeruje „kako se tradicionalni odnos pripovijedanja i povijesti *promijenio* zbog povijesne nužnosti uključivanja književnosti u postupak oblikovanja nove forme *pripovijedanja kao svjedočanstva*, i to ne da bi se zabilježilo, nego da bi se promislilo i činom ponovnog promišljanja, *transformirala povijest* književnim svjedočenjem o holokaustu” (Felman 1992: 95). Dokumentarni roman *Sonnenschein* kao tekst koji objedinjuje književnost (kao fikciju) i povijest, izmišljene i povijesne likove (Haya i Kurt), isječke iz različitih tipova dokumenata (novinskih

²⁹ Vidi Currie 2010: 154.

³⁰ Vidi Currie 2010: 155.

članaka, svjedočanstava autentičnih svjedoka, transkripte sa suđenja, isječke iz filmova, fotografije, plakate, popise, enciklopedijske natuknice) i intimnu ljubavnu i obiteljsku priču ili kako Derrida u jednom od navedenih citata kaže: *Wahrheit* i *Dichtung*. Ali, umjesto da jedno drugo isključuju, kako bi se očekivalo od svjedočanstva u užem smislu riječi, književnost i zahtjev za istinom duboko su povezani. Kao što objašnjava Derrida, u svom čitanju kratke Blanchotove proze *Trenutak moje smrti*, književnost služi kao pravo svjedočanstvo, kao pravo i odgovorno svjedočanstvo o povijesnoj zbilji³¹. Granica *Wahrheit/ Dichtung* ostaje u ovom slučaju trajno neodlučiva, a Blanchotov tekst trajno na njoj prebiva (*demeure*) opetovano se različito uokvirujući. Pripovjedač pritom ne mora nužno biti i autor autobiografije, a *Sonnenschein* je jedan od primjera kako je tako nešto moguće.

Pisanje ne podrazumijeva nametanje forme ili izraza življenom iskustvu, tvrdi Gilles Deleuze, pisanje je stvar postajanja: uvijek nepotpuno, na pragu dovršenja, onkraj življenog ili iskustva koje je moguće proživjeti. Pisanje je, zapravo, neodvojivo od postajanja, postajanja-ženom, postajanja-životinjom, postajanja-biljkom, postajanja-molekulom i to do točke nepojmljivosti (neperceptibilnosti)³². Postajanje, prema Deleuzu, isključuje bilo kakvo zadobivanje forme (identifikaciju ili imitaciju), nego podrazumijeva pronalaženje prostora ili zone bliskosti, nerazpoznatljivosti, nerazlikovanja (od žene, životinje, molekule) tj. izdvajanja-među (žene među ženama, životinje među životinjama, molekule među molekulama)³³. Drugim riječima – stvar razlike, a ne identiteta! Kao što je svojevremeno primijetio Blanchot, književnosti je svojstveno nastojanje da se govori u trenutku kada je govoriti najteže, da se okreće trenucima u kojima zbunjenost isključuje svaki govor pa zato i pronalazi pribježište u onom govoru koji je najprecizniji, najsvjesniji i najviše udaljen od nejasnoće i zbunjenosti – govoru književnosti³⁴. Književnost, prema tome, postaje privilegirano mjesto govora o onome o čemu je gotovo nemoguće govoriti, mjesto bliskosti, izdvajanja-među i razlike. Književnost je, kako je Derrida nekoć primijetio, neobična fiktivna institucija (a ne institucija fikcije) koja omogućuje da se kaže sve³⁵. To ne podrazumijeva samo totalizaciju i

³¹ Derrida 2000: 71.

³² Deleuze 1997: 225.

³³ Deleuze 1997: 226.

³⁴ Blanchot 1949: 25.

³⁵ Derrida 1992: 36.

formalizaciju, nego i probijanje zabrana pa se zakon književnosti može opisati kao podrška i otpor tom istom zakonu. Književnost je, prema tome, u mogućnosti zahvatiti nezahvatljivo, mimo totalizacije učiniti vidljivim ono zbunjujuće i ne(ras)poznatljivo. Zato pitati se o bliskosti pripovjedača i Haye, znači propitati mogućnost pripovijednja o poziciji tihih suučesnika, svojevolumino slijepih i gluhih svjedoka, kao što bivši Hayin učenik u svom pismu piše, a pripovjedač prenosi:

On, Roberto Piazza, slaže se s Carlom Michelstaedterom da je ljudski život sav sačinjen od kajanja, grižnje savjesti, melankolije, dosade, straha, ljutnje i patnje, da sve čovjekovo djelanje pokazuje koliko je on, čovjek, zapravo *pasivno* biće koje čitavog života prerađuje, revidira, dopisuje vlastitu biografiju, pa i biografije onih koji ga okružuju, piše Roberto Piazza, stoga nju, svoju bivšu profesoricu, ne optužuje što nije znala tko sve radi i ubija u logoru San Sabba dok ona, Haya Tedeschi odlazi u kino i na ljubavne sastanke (Drndić 2007: 130).

Nije Haya subjekt vlastitog svjedočanstva, nije ona preživjeli „ovlašteni” svjedok koji postaje medij govora žrtava, nijemih svjedoka. Ona je od početka predmet (objekt) tuđeg pripovijedanja. Pripovjedač je taj koji iz nevjerovatne blizine motri nju koja je kao *bystander*, zaposjednuta prošlošću, opterećena imenima, popisima, biografijama, *pasivna*, paralizirana u stanju čekanja. Izmjenjuju se pripovjedne tehnike, pripovjedačka pozicija se mijenja, umeću se fotografije, novinski članci, popisi, pisma, notni zapisi, transkripti svjedočenja, govore zločinci, govore žrtve, govori nestali sin Hans Traube/ Antonio Tedeschi svi izravno, svi u prvom licu, Haya samo povremeno: što ona misli, kako ona stvari vidi i shvaća, prenosi pripovjedač.

Kao što je Hannah Arendt, u svojem tumačenju govora i djelovanja kao raskrivanja jastva u javnom prostoru, upozorila: „više je vjerojatno da ‘tko’, koje se tako nepogrešivo pokazuje drugima, ostaje za samu osobu skriveno, poput *daimona* u grčkoj religiji koji kroz čitav život prati svoga čovjeka, uvijek motreći straga, preko njegovih ramena, vidljiv tako samo onima koje on susreće” (Arendt 1991: 146). Tko je i što je Haya doista, kakva je njezina biografija, a prema tome i značenje njezina života, njoj samoj izmiče. Zato je tu pripovjedač da učini vidljivim njezina *daimona*, da ga izdvoji kao jednog među drugima. Ljudsko je pamćenje nepouzđano,

objašnjava Adriana Cavarero, konstituiranje proživljenog iskustva kao autobiografije unaprijed je osuđeno na neuspjeh zbog lažne perspektive koju nudi³⁶. Zato je potreban drugi, pripovjedač pa i bivši učenik Roberto Piazza, da isprave strukturnu pogrešku njezina pamćenja, ironijom kao korektivom. Jer, kao što pripovjedač primjećuje, „samospoznaja je himera, nedostižna i neostvariva”, „Samoostvarenje vodi ka samouništenju”, a „Haya osjeća kako joj u prsima niče malo groblje s neuredno naherenim pločama poput onih na starom pokapalištu Valdirose, osjeća kako joj sad već truli, vlažni i pocrnjeli križevi i izbljedjele zvijezde udaraju o rebra, *tijesno im je*, osjeća kako ti križevi, te ploče, te zvijezde u njenim prsima rastu, dopiru joj do pod grlo i guše je, pa kaže, *teško dišem*” (Drndić 2007: 132). Pripovjedni identitet je identitet, kao i svaki drugi, performativ – oblikuje se kroz različite uloge u različitim društvenim kontekstima, u međuigri različitih aktera, u odnosu s drugima³⁷. Premda se ponekad pretpostavlja da je pripovjedačku instancu lako identificirati (zbog njezine navodne jasnoće), pokazalo se da je riječ o gomilanju performativnih izvedbi i sjećanja na prošla iskustva koja tvore kontinuitet samorazumijevanja među različitim ulogama i kontekstima. Kada je riječ o identifikaciji, različite su se teorijske tradicije uvijek vraćale kompleksnom (dijalektičkom) odnosu s drugim i drugošću. U ovom kontekstu, otvara se pitanje identifikacije preko drugoga, preko priče drugoga, preko priče o drugome. Da bismo uspostavili kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti te tako pridali značenja prošlim iskustvima, upozorava Fludernik, konstruiramo priču o vlastitom životu pri čemu terapijski učinak nema „istinita priča”, nego upravo ona priča s kojom možemo živjeti³⁸. No što ako priča nije takva? I kako se u *Sonnenschein*-u otvara pitanje drugosti?

Upravo je Hayina priča ono što zanima njezinog sina (on je taj koji govori u prvom licu, izravno, u posljednjem dijelu romana), ne zato što mu nisu poznate činjenice o ljubavnoj vezi njegovih roditelja, nego zato što majci želi oprostiti ono što ne može razumjeti³⁹:

³⁶ Vidi Cavarero 2000: 40.

³⁷ Vidi Fludernik 2007: 261.

³⁸ Vidi isto.

³⁹ „Ali, u moj život ušuljali su se onda onaj ubojica SS-Untersturmführer Kurt Franz i ona Židovka koja pod njim, pod tim plavim anđelom smrti, pod tim zaljubljenikom u glazbu i prirodu, pod tim lošim fanatičnim fotografom amaterom, pod tim baby-face krvnikom, širi noge dok joj pod nosom tutnje vlakovi za gubilišta rasuta diljem Reicha” (Drndić 2007: 443).

Položio sam silne živote, gomilu prošlosti u neshvatljiv, nerazumljiv niz. Osam godina po tim životima, po tim prošlostima burgijao sam istovremeno svrdlajući po sebi. Raskopao sam sve grobove mašte i čežnje do kojih sam došao. Ispreturao sam uskladištene nizove izvjesnosti ne našavši u njima ni sjene logičnosti. (Drndić 2007: 475).

Antonio Tedeschi govori, u prvom licu, o svojoj potrazi. Subjekt iskaza (Antonio Tedeschi) i subjekt iskazivanja (pripovjedač) preklapaju se, nerazlučivi su. Identitet Antonia Tedeschia imaginarni je identitet koji ovisi o situaciji iskazivanja, susreću se ispriповijedano i pripovjedno ja. U tom susretu nešto ostaje strano, nepoznato – sam pripovjedač i njegova pozicija i funkcija u ostatku romana. Umjesto da se jasno pokaže tko je odgovoran za pripovijedanje, roman svojim strategijama denaturalizacije pripovjedne situacije (poigravanjem perspektivama, rezovima, kolažiranjima, montažom, citiranjima, razlomljenom vremenitošću, diskontinuitetom, različitim tehnikama uokviravanja), izmiče totalizacijskim nastojanjima čitatelja i tako zadržava svoju drugost. Razlažući svoj retorički model pripovijedanja, James Phelan objašnjava kako narativnom progresijom (*narrative progression*), pripovjednim kretanjem od početka do kraja upravljaju dvije dinamike: dinamika teksta i dinamika čitanja⁴⁰. Razumijevanje njihove interakcije, priskrbljuje dobru osnovu za prepoznavanje same svrhe pripovijedanja. Pripovijesti se na tekstualnoj razini razvijaju kroz uvod/zaplet /rasplet, pri čemu tzv. nestabilne situacije Phelan identificira na razini priče (događaja i egzistenata) kao *nestabilnosti (instabilities)*, a na razini diskurza (pripovijedanje, pripovjedne tehnike) kao *napetosti (tensions)*. Upravo tu razinu pokrivaju kompleksni odnosi autora, pripovjedača, publike. S čitateljske strane, prema Phelanu, narativna progresija podrazumijeva razvoj čitateljskih reakcija prema obrascu nestabilnost/zaplet/rasplet. Iznenađujući završetak, tvrdi Phelan, dokaz je interakcije tekstualne dinamike i dinamike čitanja.

Pa kad smo kod identifikacije napetosti, posljednje stranice romana Daše Drndić otkrivaju moguće razloge pripovjedačeve bliskosti s Hayom, ali ga raskrivaju i kao mogućeg svjedoka potrage pa bi Haya Tedeschi mogla svojom pričom njega, pripovjedača, osloboditi sjene Antonia Tedeshija, jer taj davno oteti sin u potrazi za vlastitom biografijom mogao bi biti pripo-

⁴⁰ Vidi Phelan 2007: 212.

vjedač⁴¹. A kako se pripovijedanje bliži svome kraju Haya se kao junakinja rasipa u fragmente i (dokumente, fotografije, popise, svjedočanstva, pisma, knjige) iz kojih ju je sam pripovjedač oblikovao i ne govori ništa svoje, ništa više svojim riječima, završnu riječ ima on. I kao takav, kao sekundarni svjedok koji sam nije proživio iskustva o kojima svjedoči, ali dovoljno blizak onoj o kojoj pripovijeda, pripovjedač postaje „dijelom vrtložna kretanja u kojemu će nešto potonuti, u cijelosti se desubjektivirati i zanijemiti, a nešto se subjektivirati i progovoriti, a da pritom – vlastitog – nema ništa za reći (»zborim o stvarima... koje osobno nisam doživio«)” (Agamben 2008: 85).

Literatura

- Agamben, Giorgio (2008) *Ono što ostaje od Auschwitza*, (Preveo Mario Kopic), Antibarbarus, Zagreb.
- Arendt, Hannah (1991) *Vita Activa*, (Prevele Višnja Flego i Mirjana Paić-Jurinić), Biblioteka August Cesarec, Zagreb.
- Barjonet, Aurélie, Liran Razinsky (2012) *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Rodopi, New York/ Amsterdam.
- Berger, James (1999) *After the End: Representations of the Post-apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.
- Blanchot, Maurice (1949) *La part du feu*, Éditions Gallimard, Paris.
- Blanchot, Maurice (1997) *Friendship*, (Prevela Elizabeth Rottenberg), Stanford University Press, Stanford.
- Cavarero, Adriana (2000) *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, (Preveo Paul A. Kottman), Routledge, London/ New York, 2000.
- Currie, Gregory (2010) *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*, Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles (1997) „Literature and Life”, *Critical Inquiry*, 23, 2, 225–230.
- Derrida, Jacques (1992) *Acts of Literature*, Routledge, New York/ London.
- Derrida, Jacques, Maurice Blanchot (2000) *The Instant of My Death/ Demeure: Testimony and Fiction*, (Prevela Elizabeth Rottenberg), Stanford University Press, Stanford.

⁴¹ Vidi Drndić 2007: 443.

- Drndić, Daša (2007) *Sonnenschein: dokumentarni roman*, Fraktura, Zagreb.
- Eaglestone, Robert (2004) *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- Felman, Shoshana, Dori Laub (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, London/ New York.
- Fludernik, Monika (2007) „Identity/alterity”, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge University Press, Cambridge, 260–273.
- Herman, David (2007) „Cognition, emotion, and consciousness”, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge University Press, Cambridge, 245–259.
- Kuvač-Levačić, Kornelija (2018) „Daša Drndić (1946.-2018.) – In memoriam”, *Croatica et Slavica Iadertina*, 16, 1, 444–449.
- LaCapra, Dominick (2001) *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London.
- LaCapra, Dominick (2009) *History and its Limits: Human, Animal, Violence*, Cornell University Press, Ithaca.
- Leys, Ruth (2007) *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton University Press, New Jersey.
- Palmer, Alan (2004) *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln/ New York.
- Phelan, David (2007) „Rhetoric/ethics”, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge University Press, Cambridge, 203–216.
- Rimmon-Kenan, Schlomith (2002) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London/New York.
- Ryznar, Anera (2014) „Interdiskurzivne fuge u romanu *Leica format* Daše Drndić”, *Fluminensia*, 26, 1, 35–46.
- Scholes, Robert (1975) *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, Notre Dame/London.
- Young, James E. (1987) „Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs”, *New Literary History*, 18, 2, 403–423.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London.

SUMMARY

Zrinka Božić Blanuša

TESTIMONY AND PROXIMITY

Focusing on Daša Drndić's novel *Sonnenschein* (published in 2007 in Zagreb, and translated and published in English in 2011, and in French in 2013, but under the title Trieste), this paper addresses several important questions regarding literary testimonies: How is it possible to bear witness to events that one has not experienced personally? In an age in which first-hand testimonies are becoming more and more rare, how do we preserve the memory of the Holocaust? What role might literature have in an era of testimony? Why is it still important to discuss the position of the witness?

Key words: *Daša Drndić; literature; testimony; proximity; empathy; identity; witness*